

# 论影戏的行当体制

张冬菜

〔摘要〕文章梳理了影戏行当的历史沿革，并由此提出：影戏行当存在的两个系统，一个是从人物身份进行区分的类型划分，一个则来源于戏曲行当制。前者在当前各地影戏中处于较为隐性的状态，少为人知。二者在影偶雕刻、造型装扮、表演、剧本编创等方面发挥了各有侧重的作用，并存于影戏之中，体现了影戏所具有的说唱艺术与戏曲艺术的双重品格。

〔关键词〕影戏 戏曲 行当

〔中图分类号〕I207.7 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1674-0890(2009)01-135-07

作为一种“以影为戏”的偶戏，影戏在很多方面都受到了来自戏曲的影响，比如声腔音乐、造型、演出剧目等。在行当设置上，这种影响也同样存在。戏曲的脚色行当制是把所有剧中人物和扮演者（演员）归入生、旦、净、末、丑等几个类型，扮演者没有直接扮演某个人物，而是通过行当这个中介来塑造。对影戏而言，扮演者包含了双重含义：一是由人雕刻而成的影偶，它们在剧中扮演各种人物角色；二是艺人的二度扮演。影戏艺人藏身于影窗幕后，操纵影偶进行唱、念、做、打，他们同样要融入于角色中，通过影偶来塑造人物。如此一来，影戏的行当设置就不单单是直接扮演人物角色的影偶的分类，而且也涉及到了幕后艺人。综观各地影戏，其行当设置虽然仍是通过影偶的分类而非艺人的分类来完成，但又不能不受到这位二度扮演者的诸多影响。于是便形成了影戏行当体制的复杂特征。

—

影戏最晚在北宋中期以成熟形态出现，能够演出完整、复杂的历史故事。北宋张耒（1054—

1114）在《明道杂志》中提到：

京师有富家子……此子甚好看弄影戏。每弄至斩关羽，辄为之泣下，嘱弄者且缓之。……<sup>①</sup>

可见此时影戏已颇为常演，演出内容为三国故事，出现了关羽等人物。这是最早提到影戏演出内容和人物角色的史料。稍晚些的另一笔记《事物纪原》记载得更为明确：

宋朝仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰作影人，始为魏、吴、蜀三分战争之像。<sup>②</sup>

综合两则材料来看，北宋时期影戏采用市井小说，演出内容以三国故事为主。艺人“加缘饰作影人”，人物角色应当还没有进行具体的分类，亦即行当可能尚未出现。但是，从史料来看，艺人应当已逐渐对人物角色有了粗线条的区分。苏东坡《东坡志林》云：“王彭尝云，涂巷中小儿薄劣，为其家所厌苦，辄与钱令聚坐听古话。至说三国事，闻玄德败，辄蹙眉有出涕者；闻曹操败，即喜唱快。”<sup>③</sup>从市井坊巷对待刘玄德和曹操的不同态度来看，这些三国人物的性格类型在这个时期应当已经得到初步划分，其标准很可能是根据人

〔作者简介〕张冬菜（1978—），女，福建漳州人，文学博士，厦门大学海外教育学院讲师。（福建 厦门，361005）

① 宋·张耒：《明道杂志》，见明·陶宗仪《说郛三种》卷四十三，上海：上海古籍出版社1989年版，第2003页。

② 宋·高承：《事物纪原》，影印文渊阁《四库全书》第920册，第256页。

③ 宋·苏轼：《东坡志林》，北京：中华书局1981年版，第7页。

物的忠奸善恶。随着三国故事被艺人改编为影戏,这种评价标准想必也随之融入影戏的人物分类中。从南宋的笔记资料来看,我们可以肯定这种粗线条的划分逐渐稳定下来,并成为很重要的标准。耐得翁作于南宋端平二年(1235)的《都城纪胜》记载:

影戏,凡影戏乃京师人初以素纸雕簇,后用彩色装皮为之,其话本与讲史书者颇同,大抵真假相半,公忠者雕以正貌,奸邪者与之丑形,盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。<sup>①</sup>

根据这条史料,影戏话本的人物角色显然形成了“公忠者”和“奸邪者”这两大类型。并且,艺人在影偶的雕绘上分别采用了“正貌”与“丑形”的表现形式。可以看出,这个时期的影戏已能够从性格角度对人物角色进行分类,并在影偶制作上加以体现。

不仅如此,南宋影戏已有了一整套包含了各类型人物的影偶。且看宋无名氏《百宝总珍》提到的相关记载:

大小影戏分数等,水晶羊皮五彩装。

自古史记十七代,注语之中仔细看。

影戏头样并皮脚,并长五小尺。中样、小样,大小身儿一百六十个。小将三十二替,驾前二替。杂使公二、茶酒、著马马军,共计一百二十个。单马、窠石、水城、船、门、大虫、果卓、椅子,共二百四件。枪、刀四十件。亡国十八国、《唐书》《三国志》《五代史》《前后汉》。并杂使头,一千二百头。<sup>②</sup>

这则史料透露了该时期影戏角色分类的重要信息。由于影戏以演出亡国十八国、前后汉、三国、唐五代等历朝演义为主,影偶的数量庞大。最重要的是,人物角色的分类有了更加细致的区分。按照人物的身份地位,这里把影戏角色分为小将、驾前、杂使公、茶酒、马军等等。驾前,大概是皇帝的侍卫之类的人物;杂使公,可能是对杂役的称呼;茶酒,则有可能是专司端茶送酒

的酒馆、旅馆的下层百姓。影戏已包含了形形色色的人物角色。

综上所述,宋代影戏人物类型的分类已发展到相当程度,可以说形成了某些规则:以人物性格气质为标准,把角色分为忠善者和奸恶者这两大类;又从人物身份地位出发,分为小将、驾前、杂使公、马军等类别。这两种分类一起运用,就可以把人物区分为更多类型。笔者认为,这种人物类型的划分极有可能便是早期影戏的行当分类。从前引《百宝总珍》史料来看,小将、驾前、杂使公等角色是共同运用于亡国十八国、《唐书》《三国志》等众多演出脚本中的,也就是说这些角色的运用具有普遍性与稳定性。

与此同时,戏剧的脚色行当逐渐形成并不断发展。从唐代参军戏到宋杂剧,戏剧的脚色从两个增加到了四五个。到南戏时,脚色又更加细化,出现了生、旦、净、末、丑、贴旦等较为齐备的角色行当。戏中人物角色都划归这些行当来扮演。那么,这个时期的戏曲脚色是否渗透到影戏的行当分类?目前所见的资料没有提供任何相关信息,其可能性应当很小,何况此时的脚色体制和戏曲本身一样,正处于草创阶段,尚未完全定型,其影响力恐怕有限。元杂剧兴起后,剧本题材范围扩大,各种人物类型纷纷出现,促进了脚色行当的进一步发展,形成了由末、旦、净、外等为主的、较为完备的行当体系。在元杂剧繁盛时期,这套相当完备的行当体制,是否开始被影戏采用?由于记载寥寥,只得存疑。

明以后,随着地方戏在全国各地的勃兴,戏曲艺术对影戏的影响和渗透加大,其行当分类也融入了影戏。入清以后,各地的影戏抄本中更是普遍出现了用脚色行当来标识剧中人物的现象。我们可从以下几例管窥这一历史进程:

(一) 1958年,河北唐山地区的文化工作者在搜集当地皮影戏传统剧目时,在乐亭县发现了《薄命图》和《六月雪》两部影卷,书中署有“明万历己卯年抄”字样。《薄命图》敷演书生张彦与妻子白玉楼的离合悲欢,剧本中行当的分类

① 宋·耐得翁:《都城纪胜》,《东京梦华录》(外四种),上海:上海古典文学出版社 1956年版,第97-98页。

② 宋·无名氏《百宝总珍》卷十,《玄览堂丛书》三编第三十一册。转引自江玉祥《中国影戏》,成都:四川人民出版社 1992年版,第30-31页。

已经相当齐全，文中标明的就有生、髯、小、花小、大、花生等行当。<sup>①</sup>生，即戏曲中的小生；髯，老生；小指旦角；花小，指花旦；大，指的是净角；花生即丑。这些行当的分类规范大致与戏曲行当一致。小和大，是当地艺人根据演唱时使用小嗓（假嗓）和大嗓（本嗓）的方式来称呼，说明在唱念上也进行了行当的区分和规范。冀东、东北等地的影戏，至今仍沿用这套行当体制。据此则材料，我们可以断定当地影戏最迟在万历己卯年（1579）时已引用了戏曲的行当体制。

（二）我们在陕西华阴所见的嘉庆七年（1802）老腔皮影抄本《华光闹三界》中，出现了生（华光）、旦（王玉瓊）、老旦（王玉瓊母）、外（华光父）、丑旦（华光母）等行当，基本上剧中的重要角色都归入具体行当中。“生”有时又标为“小生”、“正生”，“旦”有时写作“小旦”，说明这两个行当此时已有细分。然而另一个抄写于乾隆十年（1745）的影戏演出脚本《空城计》中，剧中所有的出场人物都直呼姓名，没有用任何行当标识。相隔数十年后的《华光闹三界》却已有了相当完备的行当体系，说明这个时期很可能是戏曲行当体制在当地影戏初步确立的时期。另外，《华光闹三界》用“外”来扮演老年男性，这也是较早的行当标识。现在的老腔皮影抄本中，我们看到的都是“老生”、“须生”、“三流”（三绺）等行当称谓，而没有“外”。可能“外”这个行当，后来也像京剧等剧种一样，归入了“生”行。同时，现在的抄本，行当划分比起《华光闹三界》更为齐全、细化。比如《孔明出岐山》（一名《破铁军》）一剧，和乾隆十年的《空城计》情节类型、人物类型都相同，但剧本的“人物表”却把几乎所有人物都划归到相应的行当中，标出了“小生”、“须生”、“老生”、“净”、“红生”、“武生”、“什”（杂）等行当。由此判断，乾嘉时期应当是陕西渭南等地影戏逐步采用戏曲行当体制的时期。

（三）在影戏十分盛行的陇东南地区，乾嘉时期的剧本中也出现了行当标识。以乾嘉年间的抄

本《取四郡》为例。剧写刘备率领关羽、赵子龙、张飞等大将，攻取零陵、桂阳、武陵、长沙四郡。全剧出场人物共计29位，其中有几个人物用常见的行当脚色标明：武净（陈应）、小生（刘延）、丑（武将，二人）、正旦（赵范之嫂）。<sup>②</sup>生、旦、净、丑四大行当俱全，可见乾嘉时期陇东南一带的影戏已借用了戏曲的行当体制。

由上举三地的行当设置情况可以看出，乾嘉时期不少地区的影戏已经普遍采用和移植了戏曲的行当。此外，从各地戏曲志、文史资料和艺人口碑等相关资料考察，其它地区的影戏入清以来也都程度不同地套用了戏曲行当制。例如河北邯郸各县的皮影戏，移植当地剧种的声腔，“因此，这些唱不同剧种声腔的皮影，对角色行当的称谓也与各自所唱的剧种行当相同，不外乎生、旦、净、丑四大门，唯老生习称红脸，净称黑脸。”<sup>③</sup>这种直接照搬当地戏曲剧种行当分类的作法，各地影戏大体类似。

概括地说，影戏行当设置的发展轨迹大致如下：自北宋以来，影戏就以成熟的艺术形态演出，但早期的人物角色并没有采用戏曲行当体制，而是从人物的身份地位、忠奸善恶进行分类，划定人物类型。明清以后，地方戏在各地蓬勃兴起，戏曲以其成熟的表演艺术、声腔音乐等，对影戏形成了强大的冲击。原先发明于说唱艺术的影戏便由此进入了戏曲化的阶段，从行当、声腔音乐到服饰、脸谱、剧目等，都程度不同地借鉴戏曲，甚至照搬。于是，影戏的行当设置也形成了以生、旦、净、丑等为名目的体制。

## 二

从影戏行当设置的历史沿革可以看到：在借用戏曲行当制之前，影戏已存在自身的行当分类，即南宋时出现的驾前、小将、杂使公、茶酒等。它是从剧中人物的性格气质、身份地位、职业等进行划分，以人物类型来标识行当类别，与戏曲

① 魏革新：《乐亭皮影》（河北《乐亭文史》第5辑），乐亭：政协乐亭县委员会文史委员会、乐亭县文教局编1990年版，第4页。

② 赵建新：《陇东南影子戏初编》，台北：施合郑民俗文化基金会出版1995年版，第332页。

③ 庞彦强、张松岩：《河北皮影·木偶》，石家庄：花山文艺出版社2005年版，第459—460页。

行当的称谓不同。但是,当各地影戏的艺术形态渐趋戏曲化,移植自戏曲的行当体系占据显要地位之后,这套行当分类系统似乎停止运作了,人们对影戏行当的认识便是取法于戏曲的生旦净末丑的系统。在论及影戏时,人们常常忽略不谈其行当,或仅认为“不外乎生、旦、净、丑四大门”。这种现象当然也反映出偶戏在艺术形态上相对处于依附与弱势的地位。然而,早期的行当分类是否真的荡然不存了?在深入考察当前各地影戏抄本、影偶造型及具体演出之后,我们惊奇地发现:这个以人物类型来标识的行当分类方式并没有完全被戏曲化的行当制取代,而是普遍存在,并且呈现出完整、齐备的一套分类体系。何以见得?

在我们对全国各地影戏展开实地调查的过程中,有关影戏行当的两个现象引起笔者的关注:其一,在各地,不论雕刻艺人还是表演艺人,他们对影偶的分类和辨别并不完全依照生、旦、净、丑的行当系统。当我们拿起影偶向艺人询问它们的行当归属时,他们的回答除了“小生”、“小旦”之类,还经常出现“番王”、“元帅”、“皇帝”、“妖怪”、“小姐”之类的话。这种直接从人物身份地位来命名的分类方式使我们产生困惑:番王、元帅、皇帝、小姐等等,属于什么行当?为什么他们没有采用戏曲行当的通常表述?其二,各地戏班对影偶的归类摆放和整装,并不是完全按照戏曲行当来区分。尽管很多艺人在接受访问时也常称生旦净丑,但我们发现,艺人平时都把影偶分门别类放在各个影包(有的称“影夹”、“影册”),演出前从各包中拿出,结束后又放回这些影包中。这些影包都有专门的分类和称呼。在陕西渭南等地,影班中把专门用于存放头茬的影夹子称为“头帽夹子”或“头包”,里面通常分为文女包、武女包、文生员外包、武生包、纱帽相貂包、帝王包、将帅包、番王包、神鬼妖怪包、下手包等十数个小包。华阴有的影班分成旦头、王头、神头、相头、官头、武将头等。其中除了文生、武生、旦属于戏曲行当外,帝王、将帅、番王、神鬼、相(丞相)、武将等显然都是从人物身

份进行的独特分类。又如,广东旧皮影的影包也曾分为文女包、武女包、文生员外包、武生包、纱帽相貂包、将包、帝王包、反(番)王包、神鬼怪包等。<sup>①</sup>类似的情况在冀东、东北、河南等影戏盛行的地区同样存在。这些隐藏在各地影夹与头包中的称谓,反映出艺人对影偶的另一个归类模式。

这两个现象说明了一个重要问题:影戏的行当分类并不仅仅是生旦净丑这套体系,还有另外一个行当系统存在。可以看出,这种少为外人所知的分类方式主要是从人物的身份进行分门别类。这一分类方式与南宋时期已存在的“小将”、“驾前”、“茶酒”、“杂使公”等显然相同。由此说明,早期影戏的行当体系并没有完全被戏曲的行当体系取代。我们看到,即使在明万历时期已高度戏曲化的冀东影戏,这套行当系统仍然在各戏班中沿用,而且保持了很高的一致性。这里的影班所用的影包,常分为文武生包、文武旦包、官纱王帽包、神仙妖精包、番(又作“反”)王扎巾包、帅盔扎巾包以及下手包等,由此把影偶分为生、旦、官王、元帅、神妖、番王等行当。生、旦源于戏曲行当,细分为文、武两类;官王即官纱和王帽,官纱指三品以下的文官,王帽比官纱的级别高,如丞相、太子、皇帝等;将帅为元帅之类的武职角色;神妖是各路神仙妖怪;番王也常写成“反王”,指外族入侵中原者,是近乎每剧必出的重要行当。生、旦、将帅、反王、官纱、王帽、神仙、妖怪这八大类,可以说是当地影戏的主要行当。

同样地,早在乾嘉时期已移植戏曲行当的陇东南影戏,据兰州大学赵建新教授的长期考察,除移植戏曲的行当体系之外,也存在另一个行当系列。这个系列“不同于杂剧传奇,也不同于近世的任何舞台戏曲剧种”,<sup>②</sup>它将剧中不同人物划分为十一类:文、武、旦、王、耻(丑)、番、神、道、妖、鬼、网。其具体含义及角色分类为:

文——男性文官、书生

武——男女武将、侠士;

旦——非武职的女性

① 魏力群:《中国皮影艺术史》,北京:文物出版社 2007年版,第 285页。

② 《陇东南影子戏初编》,第 62页。

王——专指帝王  
耻——指奸臣及其它品行不端者  
番——外族入侵者  
神——神佛真人一类  
道——出家之道、僧、尼  
妖——精灵妖怪  
鬼——阴间之人  
网——不戴冠冕的囚犯、败将等<sup>①</sup>

在现存的清代手抄本中，我们可以清晰地看到这一体系的存在。仍以前举的乾嘉抄本《取四郡》为例，抄写者于文末列出了人物表，如下（标点符号为笔者所加）：

刘 关 张 赵 伊先生 孔明 关平 周仓 零陵郡

刑道荣（网头、小将武） 刘延（网头、小生又武） 刘度（文头） 桂阳郡 陈应（武净）

鲍隆（武） 二丑将（武） 正旦 赵范（网，文武） 武陵郡 太守金铤（文武头）

长沙郡 黄忠（武） 杨龄（武老口红）  
魏延（武） 韩玄（文头）共计二十九<sup>②</sup>

在这份人物表中，出现了生、净、旦等戏曲行当的标识，也出现了文、武、网等，说明它们都属于行当分类。在当地其它清代抄本中，王、奸（耻）、妖、鬼、神等行当也大量出现。

概观各地影戏，这套行当体系普遍存在：北京京西下苇甸村的西派皮影，分为男、女、神、卒、文、武、杂<sup>③</sup>；豫南地区的影戏，分成生（分文、武）、旦（分文、武）、王帽（分正王、反王）、纱帽、貂尾、帅盔（含正、反帅）、扎巾（含正、反）、神仙妖怪等。<sup>④</sup>称谓上和上面所举的几个地区的影戏相近。我们大致上可以肯定：从身份地位来区分的影戏行当系统包括了王（君王）、相（丞相）、将（大将）、帅（元帅）、官（常指“文官”）、番（番王）、神道、妖怪等名目，部分地区的“男”、“女”两行通常由“生”、

“旦”这两大戏曲行当代替。在有些地区，还专门分出忠、奸、文、武等。另外，要特别指出的是，这一行当系统的称谓在各地并未完全统一，比如台湾影戏中“奸臣”、“大将”、“夫人”等颇为常见，但这些称谓在其它影戏中未必能找到完全相同的；又如湖南衡东地区，影戏行当在生、旦、净、丑之外，还按人物身份的不同分为四大类：第一类为工、农、商、学；第二类仆、术、地、天；第三类为释、道、妖、侠；第四类是贫、富、官、王。<sup>⑤</sup>这十六个小类几乎包含了天上地下所有的角色，其中的“官”、“王”、“道”、“释”（僧）、“妖”等与别处相同，其它则少有。这说明，虽然这一系统在各地影戏普遍留存，但是在分类上称谓有差异，粗细也有别。这点就像戏曲行当在各剧种的存在形态一样，是很正常的现象。

还要补充的是，影戏中部分特殊角色并不归属于某个具体行当。比如《封神榜》中的姜子牙、哪吒等众多神妖，以及《西游记》中的唐僧、孙悟空师徒等特殊角色，还有包公、关羽等人物，无论在演出脚本中，还是艺人的认识上，它们都很少采用行当进行标识，而是直接用人名。在造型上，它们也都有专用的头茬。

### 三

影戏的两个行当设置体系，虽然来源大相径庭，分类方式也不同，但二者所构成的整体内容却相同。比如皇帝，用戏曲的行当可能称为“生”、“末”等，用另一个系统则称“王”、“天子”。“番王”，既可归入“花脸”，又能归入“番”、“反王”。虽然称呼不同，所指的却是一样。它们之间是互相交叉的。以陇东南影戏为例，这种交叉关系体现为：

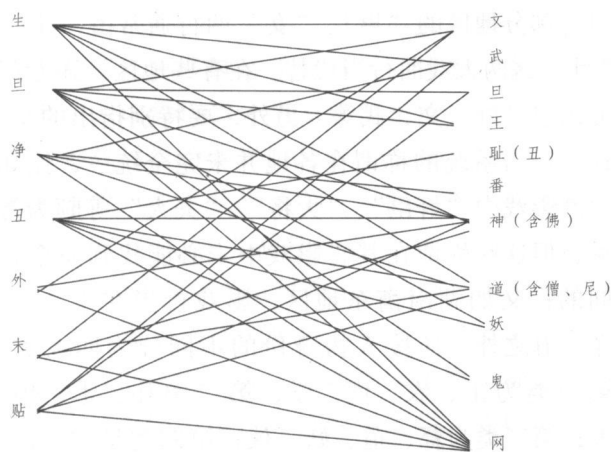
① 《陇东南影子戏初编》第 62—63 页。

② 《陇东南影子戏初编》第 332 页。

③ 安久亮：《京西下苇甸村的皮影戏》，《文史资料选刊》北京门沟头区第六辑，1989 年，第 61 页。

④ 裴世虎：《论河南皮影戏及其美学特征》，“全国美学研讨会论文”

⑤ 向国政：《衡山地方影子戏》（样稿），衡山县文化馆编印，第 43 页。



(引自赵建新《陇东南影子戏初编》)

在各地影戏中，这两个系列长期共存、并行不悖，构成了我国影戏独特的行当体制。它们都发挥着重要作用，但功能有所侧重，大体表现在：

(一) 在不同题材类型的剧本中，这两个系统所占据的比重不同，有一定的应用规律。

其一，在征东征西、扫南扫北之类的剧目中，两者的比重相对均衡。我们看陇东南地区咸丰四年（1854）抄本《征金川》卷尾所附的人物表：

老师张广泗。三将赛楞额、狮子头、尹继善。奸纳亲（文）。三将任举、孟阵卓、贾国良。王。内士。国舅（文）。府官。监禁。公差二人。乡约。李俊（正生）。琴儿（丑）。刘士伟（小生）。花锦（小丑）。胡氏（老旦）。张玉莲（小旦）。茶馆。州官。姜氏姪母（老旦）。王芝兰（正旦）。陈乔（老生）。老旦。客人伙计。关圣像。佛像。陈离（府官）。州官。<sup>①</sup>

从这个人物表看，两个系统并用，“帅”、“将”、“王”、“文奸”、“茶馆”、“州官”、“府官”等等，都是从人物身份地位进行的分类。而小生、正生、小旦、老旦、丑等，则属于戏剧行当。该剧的情节大致是：乾隆朝，金川的番兵作乱，皇帝派张广泗镇压，奸臣纳亲设计陷害张广泗等人。其中还引出一两对青年男女的离合悲欢之情。征南扫北的戏，大致都是这样的情节，往往既有老师、将领、王、番王等角色，又有生、旦等，属于两者并重的剧目。

其二，在以男性角色、神怪角色居多的武打戏、神怪戏中，戏曲行当运用相对较少，多以影戏传统的行当体系来区分。台湾影戏体现得尤为明显。台湾影戏分为文戏与武戏，文戏以唱为主，多从地方戏曲移植过来，如被称为“上四本”的《蔡伯皆》《苏云》《孟日红割股》《白莺歌》。武戏以武打、斗宝为主，有历史演义与神怪戏，如《郭子仪》《封神榜》等。在整理出版的张德成老艺人藏家的十五册演出本中，《高良德》《秦大游》等文戏，剧中人物都用生、旦、丑、公、婆等戏曲行当标出。武戏的情况恰恰相反，在《封神榜》《郭子仪》等武戏中，戏中人物在剧本中大多数用名字标明，很少用戏曲行当标识，其中颇为少见的女角，也没有全用常用的“旦”来标识。比如《济公战八魔》一剧，列于剧本开头的人物表分为“忠、奸”两部分，属于“忠”的有“利安和尚、济公、众僧、秦相、莫相、梅香、李太后娘娘、黑和尚、（老白须）太悦老仙翁、铁道缘、紫霞真人、（仙末）徐长庆、（仙）吕洞明、神将”，属于“奸”的人物有“八魔、卧云居士龙霄、桂林樵夫王九峰、六合童、陈海、仙云居士朱长元、天河钓叟杨明远、白云居士聘啸、搬海乾坤党燕、登翻宇宙洪韬”。<sup>②</sup>

其三，在婚姻爱情戏中，多以戏曲行当为主，尤其是生、旦二行。这类剧目原本就多从戏曲移植而来，也就大体照搬戏曲行当。

另外，在那些出场人物少的小戏、折子戏里，也往往用戏曲的行当分类。这种情况和戏曲类似。

(二) 从戏曲移植的行当体系，主要用在影偶操纵、唱念等表演方面，还进一步影响到了影偶的造型和艺人的分工。

我们知道，戏曲行当主要应用在表演上，是一种类型化、专业化的表演分工。它要求不同的行当在装扮、表演程式、音乐唱腔等方面都具备一套规范性的东西。演员通过这些规范化、程式化的表演来塑造舞台上的人物。明清时期，戏曲已经高度成熟，不仅行当很齐全，且各行当都积累了丰富的表演经验，形成了固定、成熟的表演风格。生、旦、

① 《陇东南影子戏初编》，第502页。

② 林保尧主编《伎影戏——张德成艺师家传剧本集》（第六册），台北：教育部1996年版，第39页。

净、末、丑，每个行当都代表着某一类广为人知、约定俗成的艺术程式。行当成为塑造人物的媒介。影戏借用这一套体制，同样在表演艺术上发挥了特长。在采用戏曲行当制之前，影戏对人物的塑造主要通过两点：一是静态刻画，即在影偶造型上区分出忠奸善恶、男女老幼等；二是剧情展示，在情节故事中揭示人物性格。这两种方式，一个通过影偶的直观、形象来展示，一个通过情节来描摹，可以说都是较为静态的塑造方式，带有说唱艺术的浓厚气息。作为一种表演艺术，影戏需要从动态的表演上体现出人物角色性格的特征。戏曲行当制刚好提供了可贵的经验。在影偶的动作、唱念上，艺人借鉴了戏曲的行当程式，赋予不同行当以不同的表演风格。比如在动作上，小旦的动作和花旦、老旦的动作就会有所不同。这种不同，和戏曲所体现的规范是趋同的。在唱念上，各个行当也不同。小旦通常用假嗓，净则用大嗓。而老旦也和戏曲一样，在唱念上归入生行。这些规范化的表演程式都是随着表演体制——脚色行当制的移植而照搬过来的。

值得注意的是，影偶在表演上的戏曲行当化，还进一步延伸到了艺人的表演分工。以冀东影戏为例。如前所述，当地艺人对影偶的辨认仍保留各种武将、文官、元帅等的称呼，但在唱腔上却形成了大（净）、小（生、旦）、丑、花旦等区别，并且还出现了一批专工唱小、唱髯等唱腔的优秀艺人，与戏曲舞台近乎相同。又如，在陕西宝鸡、陇县等地的西府秦腔影戏，原先没有女艺人的影班，现在则几乎每班都有1或2人来负责唱旦角。这种现象都说明了戏曲表演的行当化对影戏的影响。<sup>①</sup>上面所举的两例都是影戏高度发达的地区，它们的变化体现了影戏由注重说唱故事到趋于表演和抒情的总体趋势。

当然，由于各种客观原因的限制，影戏在实际演出中所体现的行当特征远不及戏曲来得明显、成熟。

在影偶的造型上，同样能看到戏曲行当体系的影响。各地影戏中，有相当一部分影偶是按生、

旦、净、丑的行当特色来造型的。比如生、旦的俊扮，净的花脸等，都与戏剧行当的装扮风格相似，也呈现脸谱化、类型化的艺术特征。

（三）从人物类型划分的影戏传统行当体系主要应用在两个地方：首先是影偶的雕镂、整装，用于区分不同人物。戏曲中的演员，可以通过勾画脸谱、化妆等方式来扮演各类行当，但影偶却不能临时化妆。艺人必须把各种影偶脸谱按照身份特征、性格特征，用影戏的造型程式制作好，以便演出使用；其次是剧本的编创。在很多无书面脚本的地区，如河南、湖南、湖北等地，演出脚本多是艺人根据各类人物的不同身份地位，编造一些固定的套话，在需要的时候用上。南宋《三朝北盟会编》曾提到一则故事，说假冒皇侄的刘遇僧“每有影戏唱词，私记其宫禁中殿阁下龙凤之语”<sup>②</sup>，既有“龙凤之语”，也应当有其他阶层角色的套语。比如云梦县秋水皮影社的艺人抄写了各类人物所用的词，分别注明“皇帝用”、“妖僧用”、“僧用”、“奸用”、“女用”、“仙用”、“帅用”、“小生用”、“贪官（用）”。“女用”还细分有“花旦用”、“老旦（用）”等。“仙用”的，如“一朵红云向东来，脚踩莲花多多开。自从火焚白鹤寺，飞身跳出普陀来。”<sup>③</sup>这些都是从其身份地位出发而设定的套语，艺人把这些套语总结起来，用于编创不同的演出本。由此可见传统的行当体系在剧本编创中发挥的重要作用。

总之，两个行当体系并存于影戏，且都发挥着重要的作用。就表演来说，移植自戏曲的行当体系自有其不可替代的功能，而传统的行当体系在影偶雕镂、分类以及剧本的编创上，也发挥了重要作用。它们的并存关系体现出影戏身上所具有的说唱艺术与戏曲艺术的双重品格。而戏曲行当在影戏的运用表明，表演艺术在影戏演出中的地位不断得到提高，很多地区的影戏已从单纯、粗朴的说唱故事转向追求一定规范化和程式化的表演。这种结果应当也是偶戏共同的追求。

[责任编辑] 刘晓春

① 有关影戏艺人、影班的具体情况，可参看张冬菜《中国传统影戏演出形态研究》，中山大学博士学位论文，2007年7月。

② 宋·徐梦莘：《三朝北盟会编》，影印《文渊阁四库全书》第352册，第109页。

③ 这些手抄的套语均为田野调查所得，调查时间为2005年8月11日，地点是湖北云梦县秋水皮影社演出现场。